



Internet ja venäläinen amatööritelevisio

Artikkelissa tarkastellaan venäläisnuorten internetissä levittämiä amatööritelevisiotuotantoja ja niiden ympärille kasvavia faniyhteisöjä. Internetin myötä television katsomisen käytännöt ovat muuttuneet niin, että *post-broadcast*-ajassa mediasisältöjen tuottajan ja kuluttajan välinen raja ei ole enää selkeä ja mediasisältöjä jaetaan laitteelta toiselle. Erityisesti nuoret median käyttäjät ovat aktiivisia uudessa mediakonvergenssin leimaamassa mediaympäristössä myös Venäjällä, mistä esimerkkinä analysoimme nuorten itsensä tekemää ja internetissä levittämää *Stervotški*-sarjaa. Nuorista naisrikollisista kertovan, kulttisuosioon nousseen sarjan vahvimpia teemoja ovat glamour, seksuaalisuus ja tunteet. Sarjan päähenkilöt ovat postfeministisiä subjekteja venäläisessä viitekehyksessä. Sarjan teemoja reflektoidaan runsaasti sarjan faniyhteisöissä Instagramissa, Twitterissä ja VKontakte-sivustolla. Fanit määrittelevät omaa katsojuuttaan faniyhteisöissä ja uudelleenmäärittävät samalla televisioilmaisun laatukategorioita kommentoimalla sarjaa ja jakamalla meemejä. Esimerkkimme osoittaa, kuinka internet ja mobiiliteknologia tekevät heidät aktiivisiksi toimijoiksi *post-broadcast*-mediaympäristössä. Artikkelivalottaa venäläistä yhteiskuntaa kulttuurisen globalisaation ja populaarikulttuurin uusien ilmiöiden näkökulmasta.

Essi Katila &
Saara Ratilainen

Tutkimme artikkelissamme venäläistä amatööritelevisiota ja tällaisen 2010-luvulle tyypillisen DIY-tuotantomallin ympärille kasvavia

faniyhteisöjä niin kutsutussa *post-broadcast*-mediaympäristössä (Prior 2007).¹ *Post-broadcast*-mediaympäristössä sisällön julkaisu on monialustaista ja multimodaalista ja sille on tyypillistä mediayleisön lisääntynyt fragmentoituminen eriävien kiinnostuksen kohteiden mukaan sekä voimakas mediakonvergenssi eli sisällön jakaminen laitteelta toiselle. *Post-broadcast*-mediaympäristö on myös avoin median käyttäjien keskeiselle, luovaan toimintaan pe-

rustuvalle vuorovaikutukselle, sillä siihen liittyy olennaisesti erilaisten internetin chathuoneiden, kommentointimahdollisuuksien ja sosiaalisen median yhteisöjen lisäksi oman mediasisällön tekeminen ja sen jakaminen sosiaalisessa mediassa. Varsinkin nuoret ja uusista innovaatioista kiinnostuneet median käyttäjät ovat ottaneet tämän mediaympäristön omakseen myös Venäjällä. Tutkimme tässä artikkelissa verkottuneen mediaympäristön synnyttämiä ilmiöitä Venäjällä erityisesti *Stervotški*-sarjan kautta. Se on tällä hetkellä yksi Venäjän suosituimmista amatööritelevisiotuotannoista ja sen suosio perustuu pelkästään internetissä levitettyihin videoihin.

Vuonna 2011 aloitettua *Stervotški*-sarjaa levitetään katsojille venäläisessä sosiaalisessa mediassa ja videopalveluissa sekä YouTube-

videopalvelussa. Sarjasta on ilmestynyt tähän mennessä neljä tuotantokautta, jotka koostuvat kukin kymmenestä jaksosta. Sarjassa seurataan pienessä Pervouralskin kaupungissa asuvia nuoria naisrikollisia, jotka pääasiassa huijaavat rahaa rikkailta miehiltä. Päivätöinään he tekevät niin pieniä kuin suuriakin varkauksia eikä ruumiiltaan välttyä rikosten ja juonittelujen tuoksinassa. Sarjan juoneen kytkeytyy paljon henkilöitä, mutta ensimmäisestä ja toisesta viimeisimpään tuotantokauteen asti keskeisimmiksi nousevat nuoret naiset Liza, Marina ja Kira. Heidät kuvataan aluksi häikäilemättömiksi huijareiksi, mutta tarinan edetessä käy ilmi, että myös näillä kylmäverisillä naisilla on tunteita, jotka he ovat vain pyrkineet peittämään voidakseen toteuttaa rikollista elämäntyyliään. Tyypillisesti sarjan



Stervotški-sarjan toisen tuotantokauden mainoskuva. Sarjan päähenkilöt vasemmalta oikealle: Kira, Liza ja Marina.

hahmoilla onkin synkkiä salaisuuksia, joita he eivät kerro edes lähimmille ystävilleen tai rakastetuilleen, mutta jotka jollain tapaa vaikuttavat heidän toimintaansa. Toisaalta rikosten motiivina toimii ylellisen elämäntyylin tavoittelu, joten glamour, uusi venäläinen kulutuskulttuuri ja siihen liittyvät sukupuolinormit leimaavat vahvasti sarjan juonikuvioita.

Tuotantotapansa puolesta *Stervotški* edustaa internetajan televisuaalista kulttuuria. Se on kevyellä digitaalisella teknologialla tuotettu videosarja. Verrattuna esimerkiksi Suomessa julkisuutta saaneisiin nuorten itse tekemiin ja YouTubessa levittämiin tuotantoihin, kuten *Smoukahontakseen* tai *Justimukseen*, venäläinen *Stervotški* eroaa nimenomaan siinä, että se muistuttaa rakenteeltaan jatkuvajuonista televisiosarjaa. *Stervotški* ammentaa juonensa ja rakenteensa puolesta voimakkaasti globaalia televisioviihdestä, erityisesti rikossarjoista ja saippuaopperasta. Tällaisessa amatööri tuotannossa avautuu kuitenkin mahdollisuus myös rikkoa valtavirtamediasta tuttuja konventioita, sillä sen ei tarvitse miellyttää tuotannon rahoittajia ja tietyn mediaväylän käyttäjiä. Lisäksi internetin amatööritelevisio rakentuu voimakkaasti ympärilleen muodostuneen faniyhteisön kautta. Online-yhteisönä *Stervotški*-sarjan tekijät ja sen fanit onkin näin mahdollista rinnastaa myös muihin internetin kautta kasvaneisiin amatööri-kulttuurin alueisiin kuten fanifiktioon.

Samalla tavoin kuin *Stervotški*-sarja kiinnittyy globaaliin televisioviihteeseen, myös fanifiktioyhteisöt muodostuvat kansainvälisesti tunnettujen populaarikulttuurin ilmiöiden ympärille (Leppänen 2007). Näin fanitutkimus tarjoaa käyttökelpoisen näkökulman internetkulttuurin ymmärtämiseen. Esimerkiksi Jason Wilson kirjoittaa, että fani-tyyppinen, affektiivinen ja leikillisen identifioitumisen muokkaama vuorovaikutus luonnehtii digitaalisen, mobiilin median käyttöä yleisemminkin ja että ”fanittamisen” kohde voi liittyä niin politiikkaan, urheiluun kuin populaarikulttuuriin (Wilson 2011, ks. myös Jenkins 2006). Faniyhteisö luo kontekstin, jossa uutta tietoa vastaanotetaan ja johon sitä peilataan,

mutta rajaa myös tiettyä mediayleisön segmenttiä, jota Wilson kuvaa termillä ”mobiili yleisö” (*mobile public*) (2011, 450). Tällaisen yleisön peruspiirre on sen itsenäinen järjestäytyminen digitaalisilla julkaisufoorumeilla ja ”itsensä näkyväksi tekeminen” web 2.0 teknologian interaktiivisten työkalujen, kuten kommenttiketjujen asiasanojen (*hashtag*), avulla (emt, 451).

Venäjällä internetin faniyhteisöt ja niiden tuottama fanifiktio on suosittu ilmiö ja se seuraa voimakkaasti globaaleja trendejä. Seksuaalisuus ja eroottiset fantasiat ovat yksi keskeisimmistä fanifiktio teemoista. Fanifiktio onkin nähty erityisesti nuorten tyttöjen luovana väylänä käsitellä sukupuoleen liittyviä normeja ja unelmoida erilaisia vaihtoehtoja seksuaalisuuteen liitetyille sekä henkilökohtaisille että yhteiskunnallisille rajoille. Natalia Samutinan (2013) mukaan venäläinen fanifiktio luo niin esteettisesti kuin poliittisestikin vaihtoehtoisen kulttuurin alueen, jolla on potentiaalia tuottaa uusia, valtakurssista ja korkeakulttuurista poikkeavia ilmaisun välineitä erilaisten tunteiden ja halujen kuvaamiseen ja näin tehdä faniyhteisön jäsenistä suvaitsevampia erilaisille seksuaalisuuden muodoille. Hänen analyysinsä mukaan fanifiktio rooli seksuaalisuuden ja yleisesti ilmaisun vapauden kenttänä on Venäjällä korostunut moniin muihin Euroopan maihin nähden yleisestä tiukentuneesta seksuaalipolitiikasta ja mediailmapiiiristä johtuen. Katsomme, että televisiosarjoja jäljittelevä draamallinen rakenne ja seksuaalisuuden korostunut kuvaus *Stervotški*-sarjassa asettuu näihin, yhtäältä globaalin formulaviihteen, toisaalta faniyhteisöjen vapautuneisuuden muodostamiin, raameihin.

Keskitymmekin analysoimaan erityisesti sitä, millaisia merkityksiä ruumiillisuus, seksuaalisuus ja erilaiset tunteet saavat *Stervotški*-sarjassa, millaisissa yhteyksissä niitä esitetään ja kuinka näitä teemoja reflektoidaan sarjan faniyhteisössä. Kuinka televisuaalisen ilmaisun laatua määritellään uudelleen sarjan kautta? Moni seuraa sarjaa, vaikka (tai juuri siksi että) pitää sitä laaduttomana ja lapsellisena. Toisaalta sarjaa tituleerataan taajaan myös *arthouse*-tuotannoksi

ja sen ohjaajasta ja näyttelijöistä on tullut online-yhteisöissä arvostettuja idoleita. Erilaiset määritelmät ja affektiiviset suhteet ovat tärkeitä sekä faniyhteisön omakuvan kannalta että erityisesti populaarikulttuurin vastaanotossa tyypilliselle pohdinnalle kulttuurin erilaisista laatuksista ja -luokituksista (esim. Ang 1985; Hermes 2005). Tästä syystä pidämme tärkeänä sisällyttää analyysiimme myös sarjan vastaanoton, jossa nousevat vahvasti esille sukupuolen ja seksuaalisuuden teemat sekä tekijäisyys ja toimijuus. Kysymme, miten fanit kokevat sarjan ja miten he identifioituvat siihen?

Tutkimusaineistomme käsittää sarjan jaksoja YouTube-videopalvelusta sekä VKontakte.ru-verkkosivulta, joka on venäläinen vastine Facebookille ja suosituin sosiaalinen media Venäjällä. Vastaanottoa tutkiaksemme olemme seuranneet sosiaalisen median faniyhteisöjä VKontakte-sivulla, kuvien jakamiseen erikoistuneessa Instagramissa ja mikroblogialusta Twitterissä. Kaikkiaan tutkimusaineistomme käsittää 40 videota, joista *Stervotški*-sarjan tähän mennessä neljä ilmestynyttä tuotantokautta koostuvat, sarjan VKontakte-sivustolla toimivan profiilin, jonka kautta sarjan tekijät kommunikoivat fanien kanssa, jakavat tietoa sarjan tuotannosta, mainostavat tulevia jaksoja ja tuotantokausia ja keräävät palautetta ja ideoita katsojilta.² Lisäksi tutkimusmateriaalimme käsittää n. 500 Instagramissa ja Twitterissä kyrillisen asiasanan (*hashtag*) ”stervotški” alla julkaistua kommenttia. Nämä aineistot on kerätty sivustojen omilla hakutoiminnoilla. Tutkimusaineistomme kuvastaa sitä kirjoa, jolla vuorovaikutteinen ja monialustainen julkaisu *post broadcast*-media-ympäristössä tapahtuu käsittämättä kuitenkaan aivan kaikkia mahdollisia kanavia, joiden kautta *Stervotški*-sarjan varsin vahva Internet-näkyvyys muodostuu.

Artikkelimme kiinnittyy Venäjän digitaalista kulttuuria tarkastelemaan tutkimukseen (esim. Gorham, Lunde & Paulsen 2014; Guseinov 2014)³ esittämällä suosittua amatööri televisio-tuotantoa käsittelevän tapaustutkimuksen, mutta sen metodologiaa on mahdollista soveltaa myös

muihin digitaalisessa julkaisu-ympäristössä esiintyviin populaarikulttuurin ilmiöihin. Kyseessä on internetkulttuurin ja sosiaalisen median laadullinen tutkimus eli analysoimme sisältöä sen sijaan, että tekisimme havaintoja eri sosiaalisen median alustoilla tapahtuvasta julkaisu-tilasta, sisällön määrästä ja käyttäjämäärästä. Internetiä onkin usein tutkittu sen suomaan mahdollisuuksien laskennalliseen, ohjelmoituun ja automatisoituun analyysiin perustuen. Vastaavanlaista analyysiä on mahdollista tehdä myös nk. big data -metodia käyttäen, mutta halusimme tässä tapauksessa rajata tutkimusaineistomme siten, että voimme keskittyä tarkastelemaan venäläisen amatööritelevisiosarjan eri merkitystasojen ja sen ympärille muodostuneen faniyhteisön välistä vuorovaikutusta.

Tutkimusmateriaalimme muodostaa analyttisen kokonaisuuden, jota voi John Fiskin (1987/2007, 84–85) määrittelyä seuraten nimittää ”televisiotekstiksi” (*television text*). Fiskin mukaan televisioteksti on kolmitahoinen kokonaisuus, jonka muodostavat itse televisiosarjan tai -ohjelman sisällön (primääriteksti) lisäksi myös muun mediateollisuuden tuottamat, kyseiseen ohjelmaan liittyvät tekstit kuten kritiikit, mainokset ja kirjalliset adaptaatiot (sekundääritekstit) sekä kolmantena tasona yksittäisten katsojien erilaiset luennat, jotka tehdään primääri- ja sekundääritekstin vaikutuksen alaisena. Sosiaalinen media on tuonut mahdollisuuden mediatuotteiden kanssa käytävän vuorovaikutuksen tallentamiseen niiden arkikäytössä, joka yhdistää Fiskin määrittelemän televisiotekstin kaksi jälkimmäistä tasoa: televisio-ohjelmasta mediaan tuotetut sekundäärit tekstit ja katsojien luennan. Edelleen digitaalisen ajan televisioteksti esiintyy nyt internetin amatöörituotannon kontekstissa.

Digitaalinen kulttuuri ja Venäjän mediamaisema

Analyysimme operoi mediakonvergenssin ja Venäjän digitaalisen kulttuurin tutkimuksen alueilla. Peilaamme analyysimme kautta eri-

tyisesti televisio- ja internetkulttuurien välistä vuorovaikutusta, jota internetin amatöörisarja tässä edustaa. Neuvostoliiton jälkeen Venäjän kulttuuriin voimakkaasti vaikuttanut globaali televisio toimii yhtenä analyysimme tärkeimmistä kulttuurisista konteksteista, kun taas internet edustaa käynnissä olevaa globaalia tiedonvälityksen muutosta ja uusinta mediateknologiaa, jolla on myös vahva asema Venäjän kulttuurisessa kehityksessä.

Internetin käyttöaste Venäjällä lähentelee nykyään yleiseurooppalaista tasoa: vuoden 2015 loppuun mennessä internet oli saavuttanut jo 70 % koko väestöstä, kun internetin käyttäjien osuus Euroopassa on 73 % väestöstä (Internet World Stats).⁴ Eniten internetin käyttäjiä on suurten keskusten, Moskovon ja Pietarin alueilla, mutta viime vuosina käyttö on kasvanut voimakkaasti erityisesti pienemmillä paikkakunnilla ja maaseudulla asuvat käyttäjät kattavat jo kolmasosan kaikista uusista internetin käyttäjistä Venäjällä. Tässä kehityksessä suuri rooli on mobiiliteknologian – erityisesti älypuhelisten – nopealla leviämisellä ja telekommunikaatiopalveluiden suotuisalla (hinta)kehityksellä maakunnissa (Razvitije interneta 2014).

Näin siis laajalti tunnustettu ”digitaalinen kuilu” (ks. esim. Strukov 2009, 212; Vartanova 2014)⁵ toisaalta Venäjän ja läntisen Euroopan ja toisaalta Venäjän suurten kaupunkien ja maaseudun välillä on kuroutumassa umpeen. Erot internet-yhteyksien hinnoissa eri alueiden välillä ovat kuitenkin yhä suuret. Rajoittamattoman mobiilidatan hinta on tällä hetkellä edullisin Uralin alueella, missä myös analysoimamme *Stervotški*-sarja on kuvattu. Viime vuosina myös internetin käyttö mobiililaitteilta on kasvanut eniten juuri Uralin alueella, vuonna 2013 huimat 69 prosenttia (Razvitije interneta 2014). Näin voikin arvella, että internet- ja mobiilipalveluiden alueellinen kehitys Uralin alueella on suonut erityisen edulliset puitteet juuri nuorten käyttäjien omaehtoiselle toiminnalle *post broadcast*-mediaympäristössä.

Globaalia televisiokulttuuria Venäjällä edustavat puhtaimmillaan kansainväliset viihdeohjel-

maformaatit, jotka ovat tärkeä ja määrällisestikin suuri osa Venäjän kaikkien valtiollisten kanavien ohjelmatarjontaa. Useat tutkijat ovat todenneet, että myös kansainvälisiin formaatteihin perustuvat viihdeohjelmat ja draamasarjat antavat sijaa niin postsosialistista yhteiskuntaa koskevalle sosiaaliselle kommentaarille kuin myös viihteen ja satiirin yhdistelmälle. Kansainväliset formaatit ovat myös muuttaneet venäläisen yleisön odotuksia liittyen televisuaaliseen ilmaisuun (Heller 2003, Klioutchkine 2005, Hutchings & Rulyova 2009, 139–159; Prokhorova 2010). Lisäksi venäläinen televisio toimii nykyään globaalissa ”infosfäärissä”, jossa kansainvälisiä kanavia ja -ohjelmia pääsee katsomaan kaapeliverkossa, satelliitin kautta ja myös internetissä (Hutchings & Rulyova 2009, 3, 11; Strukov & Zvereva 2014). Jekaterinburgilaisen paikalliskanavan ETV:n johtava tuottaja Oleg Rakovitš painottaakin monien päällekkäisten palvelujen ja mediakonvergenssin roolia. Televisionkatsojalle, kuten median käyttäjälle yleensäkin, on mieluisinta, että samalla laitteella ”yhden piuhan päässä ovat niin kaapelitelevisio, internet kuin puhelin” (Strukov 2014, 302).

Tätä ajatusta voisi jatkaa toteamalla, että tärkeä on myös saman piuhan päässä sijaitseva laitteisto, joilla voi tuottaa uutta mediasisältöä, kuten älypuhelisten tai tablettitietokoneen digitaalinen kamera ja erilaiset videoiden editointiin ja sisällön jakeluun suunnitellut ohjelmasovelukset. Toisin sanoen mediaa kulutetaan, tuotetaan ja jaetaan samalla laitteella. Tämä on muuttanut merkittävästi paitsi median käyttöä, myös käsitystä yleisöstä. Teoreettisessa keskustelussa onkin ilmaantunut tarve massayleisön käsitteen purkamiselle ja digitaalisessa kommunikaatioympäristössä aktiivista yleisöä on alettu nimittää mediasisällön ”kansatsuottajaksi” (*co-producer*), tai ”käyttäjätuottajaksi” (*prosumer*). Edelleen digitaalisesta mediasisällöstä on eroteltu perinteisten medioiden tuottama toimitettu sisältö ja käyttäjälähtöinen sisältö (*user-generated content*). Tutkijat ovat havainneet, että suuri osa verkon informaatiovirrasta muodostuu eri alustoilla jaetusta perinteisten medioiden tuotta-

masta sisällöstä niin kutsuttuna käyttäjäjakeluna (*user-distributed content*) (esim. Rajagopalan 2013, Matikainen & Villi 2015).

Oman segmenttinsä internetyleisön käyttäytymisessä muodostaa jo edellä mainittu fanityyppinen vuorovaikutus. Vaikka ryhmä muodostaa pienen vähemmistön kaikista internetin käyttäjistä (ks. esim. Matikainen & Villi 2015, 160; Rajagopalan 2013, 8), sen mediasuhde voi ilmentää suurempaa mediamuutoksen kontekstia. Näin toteavat esimerkiksi Strukov ja Zvereva tehdessään yhteenvetoa digitalisaation vaikutuksesta televisioon kulttuurisena ja sosiaalisena instituutiona: ”todellisen kilpailun lisääntyessä televisiosisällön tuottajat kohtelevat katsojaa kuin vertaistaan ja tekevät ohjelmia ’kuin itseään varten’” (2014, xxxv).

Stervotški on hyvä esimerkki kasvavasta trendistä mediakentällä: internet, sosiaalinen media ja digitaalinen kamera ovat mahdollistaneet itse tehtyjen, valtavirrasta poikkeavien ja teknisesti huonolaatuisten sarjojen, elokuvien ja lyhytfilmien levityksen potentiaalisesti globaalille yleisölle. Internetjulkaisu ja sen myötä vahvistuneet ajatukset kansalliset rajat ylittävistä ”verkottuneesta yhteiskunnasta” (Castells 2002, 2010) ja ”maailmankylästä” (McLuhan 1964) informaatioajalle tyypillisenä yhteisöllisyyden muotona haastavat ajatuksen myös kansallisista mediamarkkinoista ja niiden säätelystä (Strukov 2009). Tästä huolimatta globaalit tiedonvälityksen rakenteet ja käytännöt aktualisoituvat aina suhteessa paikallisiin yhteisöihin ja kulttuuriin (Vartanova 2014).

Stervotškia käsiteltäessä onkin tärkeää ottaa huomioon, että sen tekijät eivät tule Venäjän internetpääkaupungeista Moskovasta tai Pietarista⁶, vaan provinssista Uralin alueelta, pienestä n. 125 000 asukkaan Pervouralskin kaupungista, joka sijaitsee n. 40 kilometriä Jekaterinburgista länteen. Suurten keskusten ulkopuolella vallitsee omanlaisensa mediaympäristö niin television kuin internetinkin suhteen ja siksi analyysimme avaa uusia näkökulmia siihen, kuinka internetin globaali julkaisu-ympäristö on vuorovaikutuksessa paikallisen ja alueellisen mediakehityk-

sen kanssa tämän päivän Venäjällä. Lisäksi *Stervotški* on hyvä esimerkki siitä, että internetin avulla yhä nuoremmat käyttäjät voivat olla osana luomassa laajankin suosion saavuttavia populaarikulttuurin tuotteita, sillä sarjan alkaessa sekä sen ohjaaja että keskeiset näyttelijät olivat vielä lukiolaisia. Internetin uudessa mediakentässä aktiivisimpia ja innovatiivisimpia käyttäjiä ovatkin usein juuri ”diginatiivit” nuoret, jotka ovat syntymästään asti olleet digitaalisen teknologian ympäröimiä, ja jotka siksi suhtautuvat siihen yleensä avoimemmin ja myönteisemmin kuin vanhempansa (Prensky 2011, 15–18), mistä johtuen he ottavat uusia medioita nopeammin haltuun kuin vanhempi sukupolvi.

Stervotški – uutta ja vanhaa

Näin voi sanoa, että *Stervotški* on yhdistelmä perinteistä televisuaalista kulttuuria ja uutta, internetajan vuorovaikutteista ja teknologiavetoista mediakulttuuria, jonka kehitystä voi seurata sen alati laajenevan digitaalisen jäljen perusteella. Sarjan suosituimpia jaksoja on katsottu 250 000 – 500 000 kertaa ja sen YouTube-kanavan katsomiskertojen yhteismäärä on yli kolme miljoonaa. Jaksojen kesto on useimmiten 10–20 minuuttia lyhimmän jakson ollessa pituudeltaan 9:52 ja pisimmän 26:46. Sarjan perusteella on tuotettu myös yksi kokoillan elokuva, joka julkaistiin vuonna 2014, ja sarjan toistaiseksi viimeisin, neljäs, tuotantokausi ilmestyi syyskuun 2015. Tekijät ovat ilmeisesti aikeissa tehdä sarjaa vielä yhden tuotantokauden verran. Sarjan tuotantokaudet ilmestyvät jakso kerrallaan sarjan omassa ryhmässä VKontakte-sivustolla kerran viikossa lauantaisin. *Stervotškin* tuotanto ulottuu myös off-line-maailmaan, sillä tuotantokausien viimeiset jaksot näytetään ennen internetlevitystä faninäytöksissä elokuvateattereissa suurissa kaupungeissa, kuten Jekaterinburgissa, Pietarissa ja Moskovassa. Niistä onkin kehkeytnyt tärkeitä fanikokoontumisia ja niissä kuvattua materiaalia jaetaan ja kommentoidaan sosiaalisessa mediassa.

Ohjaaja Ilja Vereštšagin oli 17-vuotias alkaessaan kuvata sarjaa vuonna 2011, eikä hänellä ollut käytännöllisesti katsoen minkäänlaista budjettia sarjan kuvausta varten. Kuvaustarvikkeet olivat huonolaatuisia – alussa sarjaa kuvattiin kännykällä. Kuvan laatu paranee sarjan edetessä ja kolmannella ja neljännellä tuotantokaudella kuva ja leikkaus ovat jo ammattimaista tasoa.⁷ Näyttelijöinä Vereštšagin käyttää ystäviään, joilla ei ole aiempaa näyttelijäkokemusta. Näyttelijät ovat yleensä pari vuotta näyttelemiään hahmoja nuorempia, ja suurinta osaa rooleista näyttelevät siis koululaiset ja lukiolaiset, lukuun ottamatta hahmojen vanhempien näyttelijöitä ja joitakin pieniä sivuosia. Sarjan kasvatettua suosiotaan on sen ympärille kasvanut faniyhteisö alkanut myös osallistua sarjan tekoon: fanit ovat esimerkiksi auttaneet löytämään sopivia kuvauspaikkoja ja kertoneet, minkälaisia juonenkäänteitä he toivoisivat sarjan tuleviin tuotantokausiin. Voikin sanoa, että tuotantokausien lisääntyessä sarjaa kirjoitetaan ja tuotetaan yhä enemmän *crowdsourcing*-menetelmällä, sillä sen VKontakti-sivulle on luotu jokaista tuotantokautta koskeva keskustelufoorumi, jolla fanit saavat esittää toivomuksiaan ja ideoitaan.

On mielenkiintoista havaita, kuinka nuorista tekijöistään huolimatta *Stervotškista* puuttuu kokonaan perinteisen television nuorisosarjoille tyypillinen opettavaisuus tai moraalisen kasvun eetos: henkilöhahmot murhaavat toisiaan hetken mielihohteesta rangaistuksesta ja käyttävät seksiä häpeilemättä erilaisten päämäärien saavuttamiseen. Lisäksi juoneen mahtuu pettämistä, lavastettu kuolema, huumekauppaa, taidevarkauksia ja muistinmenetyksiä. Tämä saakin erään Twitter-kommentaattorin kirjoittamaan, että ”ohjaaja on varmasti katsonut lapsuudessa äidin kanssa *Pervyi kanalia* ja lukenut [viihteellisistä rikosromaaneistaan tunnettua best-seller-kirjailija] Darja Dontsovaa.” Kukin jakso päättyy ns. *cliffhangeriin* ja juoni tiivistyy ja monimutkaisuutta mitä pidemmälle sarjassa edetään. Sarjassa käytetään myös runsaasti takaumia selittämään ajoittain hyvinkin yllättäviä tapahtumia tai uusien hahmojen ilmestymistä sarjaan.

Sarjassa kuvataan nuorten *stervojen* seikkailuja, ja vaikka sarjassa on runsaasti myös mieshahmoja, ovat naishahmot, *stervotškat*, koko ajan suuremmassa roolissa. Ensimmäisen tuotantokauden päähenkilöt ovat ystävykset Liza ja Marina, jotka tekevät rikoksia yhdessä. Sarja lähtee käyntiin Marinan ja Lizan tyypillisestä rikoksesta: Liza tanssii ja keimailee korkokenkissä sohvalla tupakkaa polttavalle ja juomaansa siemailevalle miehelle *Zveri*-yhtyeen vuoden 2006 hitin Tantsui soidessa taustalla.⁸ Marina tulee vihasena paikalle, sillä sohvalla istuva mies on hänen aviomiehensä. Molemmat naiset lyövät miestä avokämmenellä kasvoihin ja lähtevät tämän jälkeen vihasina paikalta. Naiset kohtaavat toisensa pihalla ja katsojalle käy ilmi, että koko tilanne oli suuri huijaus (*afer*), jonka avulla Marina saa miehestä avioeron ja sen yhteydessä osan tämän rahoista.

Toisella tuotantokaudella mukaan kuvioihin astuu uusi päähenkilö Kira, joka työskentelee Marinan uuden oligarkkiaviomiehen Antonin yrityksessä rikollispomonsa Lolan käskystä. Lola on sarjan *stervotškeista* kaikkein kylmäverisimpiä – hän on valmis tappamaan ihmisiä saadakseen käsiinsä kalliin taideteoksen ja on myynyt nuorena vauvansa suurta rahasummaa vastaan. Liza ja Marina sen sijaan päätyvät tappamaan ainoastaan vahingossa. Yhdeksi sarjan suosituimmista hahmoista on noussut ehkä tekijöiden yllätykseksi Marinan pikkusisko Marta, joka kadehtii isosiskonsa saamaa huomiota ja menestystä. Tehdäkseen vaikutuksen siskonsa huumeidiileri-poikaystävänsä Leoon tämä tappaa omalta luokaltaan tytön, joka on juorunnut Leon bisneksistä. Marta on vakuuttunut, että hänen äitinsä rakastaa ainoastaan Marinaa, eikä välitä Martasta ollenkaan. Marina on lavastanut oman kuolemansa päästäkseen pakoon Leolta, ja edes Marinan oma äiti ei tiedä tyttärensä olevan todellisuudessa elossa ja elävän samassa kaupungissa. Myöhemmin sarjaan tulee runsaasti muitakin keskeisiä hahmoja, mutta keskitymme analyysissä edellä mainittuihin hahmoihin selkeyden säilyttämiseksi.

Sarjan nimen ”Stervotški” voisi kääntää pik-kunartuiksi, mutta venäjänkielinen sana ”sterva” on suomenkielistä vastinettaan huomattavasti monimerkitysisempi. Se ei ole yksinkertaisesti sukupuolittava haukkumasana, vaan liittyy postfeministiseen diskurssiin Venäjän viitekeh-
 yksessä (ks. Salmenniemi & Ratilainen 2014). Postfeminisminä tarkoitetaan yhtäaikaista femi-
 nismin kieltämistä ja hyödyntämistä. Yhtäältä se
 vahvistaa perinteisiä sukupuolinormeja, mutta
 toisaalta se korostaa, että naisilla on tasaver-
 taiset mahdollisuudet miehiin nähden ja näin
 ollen ajaa naisten voimaantumista (Gill 2007,
 161). Feminiinisyys käsitetään postfeminismissä
 ruumiilliseksi pääomaksi. Se tarkoittaa myös
 siirtymistä naisen objektifikoinnista subjektiksi
 tulemiseen ja korostaa valinnan mahdollisuutta
 ja individualismia. Kuitenkin postfeminismi
 korostaa myös itsensä tarkkailua ja itseuria sekä
 ”makeover”-paradigmaa (Heyes 2007; McRob-
 bie 2004), jonka mukaan nainen voimaantuu
 lähinnä tulemalla joksikin toiseksi kuin on, mikä
 yleensä tarkoittaa mukautumista hegemoniseen
 kauneusihanteeseen. Lisäksi tämä ajattelutapa
 ylistää luonnollisena pidettyä sukupuolieroa,
 kulttuurin seksualisointia ja sukupuoliesitysten
 suhdetta kapitalistisen kilpailun logiikkaan (Gill
 2007).

Runetissa on paljon sivustoja, joilla käydään
 keskustelua siitä, kuka on *aito sterva*, ja miten
 tällaiseksi voi tulla: Yandex-hakukone antaa
 kaksi miljoonaa osumaa hakusanalle *sterva*, ja
 sanalle *stervologia* (ns. oppi siitä, mikä *sterva* on
 ja miten tällaiseksi voi tulla) 122 000 osumaa.
 Näkemykset *stervasta* ovat ajoittain hyvinkin
 ristiriitaisia – toisaalta tämä naistyyppi nähdään
 ihanteellisena, vahvana, itsevarmana ja rohkeana
 naishahmona, jollaiseksi kaikkien naisten tulisi
 pyrkiä, kun taas toisaalta se esitetään itsekkäänä
 ja ulkonäkökeskeisenä naistyyppinä, joka ei
 välitä ns. perinteisistä perhearvoista ja sisäisestä
 viisaudesta, vaan edustaa liiaksi länsimaille tyy-
 pillisenä pidettyä modernia ja itsenäistä naista.

Stervologia ja *sterva*-diskurssi kertovat
 Neuvostoliiton hajoamista seuranneesta merki-
 tuskamppailusta sukupuoleen liittyvän kuvas-

ton ja sanaston alueella. Tähän keskusteluun
 liittyy olennaisesti myös *glamour*, joka oli yksi
 merkittävimmistä 2000-luvun alun mediadis-
 kurseista ja joka on tiiviisti sidoksissa naisten
 kulutuskulttuuriin – kansainvälisissä lehdissä ja
 televisiosarjoissa esitettiin luksusmuotikuviin,
 -elämäntyyliihin ja tavaroihin (Ratilainen 2014,
 323–324.) *Sterva*-keskustelun voikin nähdä
 osana tätä keskustelua. Tosin perinteinen kahtia-
 jako, jossa nainen liitetään arjen kuluttamiseen
 ja mies henkisiin arvoihin, ei ole enää täysin
 pätevä. Tästä todistavat 2000-luvulla miehille
 suunnatut auto-, teknologia-, ase- ja muoti-
 mainokset, jotka ovat tulleet näkyväksi osaksi
 mediakuvastoa (Goscilo & Strukov 2011, 13).
 Myös *Stervotški*-sarjassa glamouria viestittävät
 niin hienot vaatteet, korut ja meikit kuin autotkin.
 Uusissa populaarikulttuurin tuotteissa on viime
 vuosina siirrytty glamourin sijaan korostamaan
 nationalismia ja patriotismia, mikä antaa olettaa,
 että glamourin aikakausi olisi Venäjällä ohitse.
 Analyysimme kuitenkin osoittaa, että nuorten
 DIY-kulttuurissa glamour on yhä vahva sym-
 bolinen viitekehys, jonka kautta merkityksiä
 muodostetaan ja että käytössä on useita saman-
 aikaisia merkitysrekistereitä, joissa populaari-
 kulttuuri reagoi ympäröivään yhteiskuntaan ja
 ajan trendeihin.

Glamour on läsnä *Stervotški*-sarjassa monella
 tasolla. Alkuteksteissä nähdään kuinka päähenki-
 löt tekevät itselleen raskaan meikin ja koristau-
 tuvat koruilla ja korkokengillä. Kaikki on tavalla
 tai toisella liikaa: hameet ovat todella lyhyitä,
 kaula-aukot avaria, meikkiä on tuhdisti ja koruja
 on sekä kaulalla, sormissa että hiuksissa. Tun-
 nussävelmänä kuullaan Nastenka Ovtšinnikovan
 laulu *Krasota* (Kauneus), joka alkaa sanoin
 ”Timantein peitetyllä tiellä/kulkevat vaaleahiuk-
 siset tytöt/ hiuksissaan kimaltavat strassit/ kuin
 lehdenkannesta tai tauluista”. Glamour asetetaan
 sarjan ideologiseksi viitekehyykseksi jo tunnussä-
 velmän avulla – Ovtšinnikova laulaa: ”Tiedän,
 kaikista on tullut glamoröösejä” sekä ”Kauneus
 hallitsee kaikkea”. Sarjaan tulee uusia päähen-
 kilöitä tarinan edetessä, mutta sama tunnussä-
 velmä toistuu alkutekstien aikana ja sama teema

make-over-motiiveineen toistuu kaikissa kolmen ensimmäisen tuotantokauden alkutunnuksissa. Neljännellä tuotantokaudella tunnussävelmää on muutettu hieman, eikä enää nähdä sarjan naishahmoja laittautumassa parhaimpiinsa ja sekä alkutunnus että sarjan visuaalinen ulkoasu muutenkin muistuttavat paljon ammattilaistuotantoja. Alkutunnuksen muuttuminen heijastaa muutosta sarjan päähenkilöiden elämässä: he elävät tavallista elämää töineen ja parisuhteineen ja heitä kuvataan paljon arkiaskareiden parissa.

Sarjan esittämä glamour tuntuu kuitenkin katsojasta epäaidolta: meikit ja vaatteet eivät ole uusimpien trendien mukaisia vaan näyttävät halvoilta ja mauttomilta eivätkä ne edusta oikeita luksusbrändejä, joilla osoitetaan statusta. Oligarkit asuvat tavallisissa harmaissa neuvostolähiöissä, ”hruštšovkissa”, ja rahan valtaa saa edustaa rapistunut Sberbank, joka kuvataan toistuvasti sarjan edetessä. Sarjan esittämä maailma onkin fantasiaa, johon vain harvalla on varaa, mikä tulee kouriintuntuvasti esiin siinä, ettei selvästikään ole helppoa kertoa uskottavasti ylellisestä glamourelämästä Pervouralskin kaupunkikuvaa taustana käyttäen. Katsojan täytyy näin luoda glamourestetiikka oman mielikuvituksensa avulla, erilaisiin ”kulttuurisiin vihjauksiin” (*symbolic cues*, ks. Borman 1985 sit. Aho & Isotalus 2015) nojaten. Tällaisia kulttuurisia vihjeitä Sberbankin lisäksi ovat esimerkiksi se, että sarjan *stervotškat* shoppailevat koko ajan uusia vaatteita, tilaavat *cheesecakea* kotiinkuljetuksella ravintolasta, matkustavat ulkomaille ja ajavat hienoilla autoilla.

Eräs Twitter-kommentti kiteyttääkin *Stervotški*-sarjan luomaa kokemusta toteamalla ”tänään sukellan jälleen väkivallan ja huijausten täyttämään *provinsiaalisen* glamourin maailmaan” (kursiivi lisätty), kun taas toinen kommentoija kertoo saman asian vielä suorasukaisempaan tyyliin: ”pimu kävelee korkokengissä pitkin Muhosranskia musiikin pauhatessa taustalla”. Muhosransk on Venäjän kulttuurissa tunnettu mielikuvituspaikka, joka tarkoittaa yhtä kuin ”takapajula”, ja johon assosioituvat yleensä li-kaisuus ja sivistymättömyys. Muun muassa nämä

kommentit kertovat hyvin siitä kontrastista, joka vallitsee sarjan tunnussävelmän ”timantein päällystetyn kadun” ja kuvissa esiintyvän kuraisen, päällystämättömän, pervouralskilaisen pihatien välillä.

Glamourissa brändien merkitys korostuu eikä tavarankunnon funktiolla ole merkitystä, vaan sillä, miltä se näyttää ja sillä, että se viestittää omistajastaan oikeita asioita eli menestystä. Sarjassa toistuu esimerkiksi arvostetun viinitilan Chateau du Cheval Blanc -viini, joka on Marinan suosikki. Viini on tuttu muistakin populaarikulttuurin tuotteista, kuten *Sideways*-elokuvasta ja *Mad Men* -televisiosarjasta, ja liekö tässä syy siihen, että juuri tämä viini on valikoitunut myös *Stervotški*-sarjaan. Paljonpuhuva on myös kohtaus, jossa päähenkilö Marinan mies Anton kuolee tappelussa, joka alkoi Antonin saadessa tietää Marinan valehdelleen hänelle oikeasta identiteetistään. Marina tönäisee Antonia ja tämä kaatuu maahan, jossa pystyssä oleva terävä esine lävistää Antonin kuoliaaksi. Liza auttaa Marinaa hankkiutumaan eroon ruumista, mutta Lizan pyytäessä Marinaa tuomaan muovipusseja, tämä tuo vaatekauppojen hienoja pieniä muovipusseja, johon Liza huutaa tarkoittaneensa isoja (jäte) säkkejä ja ihmettelee Marinan kassivalintaa sanomalla sarkastiseen sävyyn: ”olkoon hän glamoröösi!” Muovikasseihin liittyi aiemmin Venäjällä ajatus kantajansa vauraudesta. Muovikassien yleistyttyä kassi ei saa olla enää mikä tahansa, vaan ollakseen merkki glamourista, sen tulee olla tietyn brändin tietynlainen kassi. Ajoittain viittaukset glamouriin tuodaan sarjassa esille siis hyvin suoraan.

Arkirealismien ja glamourideologian yhdistyminen luo näin yhden mielenkiintoisen taustan, jota vasten niin sarjan tekijät kuin myös sen katsojat uudelleentulkitsevat ja -määrittelevät televisiokulttuurin laatu-kategorioita. Koska näyttelijät ovat tavallisia koululaisia, sarja vaikuttaa leikiltä. Teini-ikäiset vain eivät enää leiki prinssejä ja prinsessoja, vaan televisiosarjoista ja laajemminkin viihdekirjallisuudesta ja kuvalehdistä tuttuja oligarkkeja ja naisia, jotka haluavat olla (*stervologia*-materiaaleista tutun

opin mukaan) näiden glamöröösejä vaimoja. Mies näyttäytyy sarjassa naista heikompana, koska on sukupuoli-vietissä. Sarjan aikuiset katsojat ovatkin kommentoineet, että ainoa erottava tekijä heidän oman lapsuutensa leikkien ja nykylasten ja -nuorten leikkien välillä on se, että heillä ei ollut aikanaan käytössä kameraa ja niinpä kukaan ei saanut koskaan tietää heidän leikeistään.

Onko *stervalla* tunteita?

Vereštšagin esittää *stervotški*-naistyyppin hyvin kärjistetysti. Sarjan naiset ovat valmiita hylkäämään perheensä rikollisen toimintansa takia ja menemään naimisiin rahan takia. Heidän toimintansa pyrkii glamourin maksimointiin, eikä heidän teoilleen anneta muita motivaattoreita. Kuitenkin sarjan edetessä vihjataan, että todellisuudessa näilläkin naisilla on aitoja tunteita, jotka he pyrkivät peittämään toisiltaan, ilmeisesti siksi, ettei heidän *stervotškan* maineensa kärsisi. Ajoittain katsojaa voi hämätä ja jopa ärsyttää se, että toisin kuin useimmiten ammattimaisesti käsikirjoitetuissa televisiosarjoissa, *Stervotški*-sarjassa hahmot eivät kehity kokemustensa kautta, vaan heidän tunne-elämässään saattaa tapahtua äkillisiä muutoksia, joille katsoja ei saa selitystä.

Liza rakastuu tavalliseen mieheen Stjopaan, mutta ei halua myöntää tätä, vaan pyrkii miehestä eroon käyttäytymällä tätä kohtaan niin kuin kohtelee ketä tahansa miestä eli esimerkiksi huumamalla tämän ja varastamalla tältä sen jälkeen lompakon. Liza valittaa Marinalle Stjopan olevan liian kiltti hänelle. Sarjassa *stervotškan* ihanteena ei siis ole mies, joka kohtelee naista hyvin, vaan mies joka voi mahdollistaa rikkaan elämän. Stjopa rakastaa Lizaa varastelusta ja pahoinpitelystä huolimatta ja etsii tämän käsiinsä yhä uudestaan. Liza ja Stjopa elävät onnellisesti yhdessä jonkin aikaa kunnes paljastuu, että Stjopalla on vaimo ja lapsi, joiden luokse tämä palaa. Liza yrittää sydänsuruissaan itsemurhaa. Seuraava lainaus Marinan ja Lizan keskustelusta on kuin suoraan *stervologia*-oppaista:

”Hymyilemme niille, joista emme ole kiinnostuneita, flirttailemme niiden kanssa, joita emme ollenkaan tarvitse, ja niitä kohtaan, joita... joita rakastamme käyttäydymme kuin vihoviimeiset nartut.” Aidon *stervan* ei tule paljastaa todellisia tunteitaan, vaan hänen on suhtauduttava ihmisuhteisiin kuin peliin, jossa nainen onnistuu viehätysvoimallaan saamaan miehen sekaisin ja antamaan naiselle kaiken, mitä tämä haluaa. Myös ystävyys-suhteet vaikuttavat sarjassa pinnallisilta, sillä naiset salaavat suuria salaisuuksia myös ystäviltään. Kymäverisin naisista, Lola, jopa toteaa, että ”naisten välistä ystävyyttä ei ole olemassa.” Lizan ja Marinan välillä on kuitenkin salaisuusistakin huolimatta vahva side, ja he auttavat toisiaan tilanteessa kuin tilanteessa.

Hahmojen kehitys tulee esiin selvimmin heidän ulkonäkönsä kautta: Marinan pikkusisko Marta muuntautuu yhdessä yössä tavallisesta huppariin ja farkkuihin pukeutuneesta koululaisesta *stervotškaksi* tuhissa meikissä ja tiukoissa vaatteissa. Aluksi näemme vain lätäkköjen täplittämällä hiekkatiellä kävelevän tytön jalat. Kamera kuvaa tarkkaan pinkkejä sandaaleja ja siirtyy sitten pikkuhiljaa ylöspäin. Tytöllä on yllään vaaleanpunainen hame, ja koukistetulla käsivarrella heiluu suuri vaaleanpunainen käsilaukku. Ranteissa kimmeltää koruja ja kynnet on lakattu kirkuvan pinkeiksi. Kamera siirtyy yhä ylöspäin ja näemme, että loputkin asusta on vaaleanpunaista. Koko komeuden kruunaa rökkiö kaulakoruja ja käsivarteen maalatut sydämet. Lopulta kamera tavoittaa tytön aurinkolasein verhotut kasvot. Tyttö on *stervotška*-muodonmuutoksen läpikäynyt Marta ja hän kävelee korostetun hitaasti ja keimailevasti kotitalonsa rapun luo, riisuu aurinkolasit ja heilauttaa tukkaansa. Hänen äitinsä ei ole tunnistanut tätä, vaan huudahtaa: ”Marta, oletko se sinä?”¹⁰ Näin Marta on saavuttanut unelmansa olla yhtä ”siisti tyyppi” kuin siskonsa Marina. Martan yhtäkkinen muodonmuutos pikku koululaisesta *stervotškaksi* on myös yksi sarjan internetileisön Twitter ja Instagram-kommenteissa eniten ylistämä kohta, ja siitä on taiteiltu useita meemejä.



Kuvakaappaus Martan muodonmuutosta kuvaavasta kollaa-sista VKontakten "Fanart"-kansioista.

Glamourin ei kuitenkaan esitetä sarjassa automaattisesti parantavan henkilöhahmojen elämänlaatua. Liza onnistuu löytämään itselleen oligarkkiaviomiehen, ja tämän tavoitteen saavuttamisen jälkeen hänen elämänsä muuttuu radikaalisti. Hänet näytetään makoilemassa uima-altaalla emännöiden erilaisia juhlia, mutta tämä ei tuo hänelle täyttymistä, vaan hänen elämästään tulee päinvastoin tylsää. Saatuaan tietää miehensä pettävän häntä, Liza päätyy itsekin pettämään tätä automekaanikon kanssa. Useiden muiden glamour-esitysten tapaan naisten unelmien täyttyminen rikkaasta elämästä asettuu lopulta vastakkain onnellisen elämän kanssa (Mikhailova 2011). Oligarkkimies ei tuo rakkautta Lizan elämään eikä rikas elämä olekaan lopulta kiinnostavaa ja tyydyttävää. Neljännellä tuotantokaudella Liza on luopunut rikollisesta elämästä ja elää rauhallista perhe-elämää, kunnes hänen miehensä murhataan. Romanttinen rakkaus esitetään ideaalina, sillä Liza ei koe täyttymistä ollessaan naimisissa rahan

takia, vaan kokee onnea sarjassa vain ollessaan täysin vääränlaisten "tavallisten" miesten kanssa.

Tähän valtavirtakulttuuria seurailevaan kano-niseen esitystapaan tulee kuitenkin särö sarjan neljännen tuotantokauden lopussa. Juoneen nousee ensimmäistä kertaa esiin homoseksuaali-suuden teema, kun Marina päätyy sänkyyn nuoren naisen Nadjan kanssa. Tapahtuneen jälkeen Marina on hämillään, mutta haluaa pysyä Nadjan ystävänä edelleen. Vaikka varsinaista lesboparia ei sarjassa nähdäkään, leikittelee Stervotski Venäjän valtamediaan nähden epätyypillisellä seksuaalisuuden esittämisellä. Varsinkin, kun ottaa huomioon Venäjällä 2013 voimaan tulleen lain, joka kieltää homoseksuaalisen propagandan välittämisen alaikäisille, on mielenkiintoista, ettei lesboutta esitetä sarjassa mitenkään negatiivisessa valossa (vrt. Weaver tässä numerossa). Lain nojalla homoseksuaalisuutta ei myöskään voisi käsitellä televisiolevityksessä olevissa nuorten sarjoissa, sillä sarjat ja elokuvat, jotka esittävät lesbouden neutraalisti, saavat K-18-merkinnän.

Internetin amatöörisarja laventaa näin fanifiktio-
tapaan seksuaalisuuden esittämisen rajoja venä-
läisessä populaarikulttuurissa.

Vaikka sarjan naishahmot esitetään kovina
ja laskelmoivina narttuina, pyörii heidän koko
elämänsä kuitenkin tavalla tai toisella miesten
ympäri. *Stervotški* esitetään itsenäisinä
naisina, mutta he eivät opiskele tai luo uraa
tullakseen sellaisiksi, vaan tekevät rikoksia.
Toisaalta he eivät tarvitse miehiä elämäänsä,
mutta toisaalta heidän on hurmattava nämä
saadakseen huijattua näiden rahat. Nainen siis
tekee omat päätökset elämässään, mutta kuten
postfeministiseen paradigmaan kuuluu, joutuu
hän loputtomasti tarkkailemaan ulkonäköään
vastatakseen kauneushanteisiin. Näin onkin
kyseenalaista, esitetäänkö glamour sarjassa
tavoittelemisen arvoisena, ja loppujen lopuksi
voisikin sanoa, että sarja maalaa nykyajasta ja
-ihmisestä pessimistisen kuvan: ihmiset ovat mo-
raalittomia ja heitä kiinnostaa vain raha, glamour
ja nopea rikastuminen hinnalla millä hyvänsä.
Kaikkea todellakin hallitsee ulkokultaisuus, eikä
hyvyyttä ja sisäistä kauneutta arvosteta. Kuiten-
kin sarjan viihdearvo perustuu suurilta osin juuri
stervotškien lähes pohjattomaan moraalittomuus-
teen ja pinnallisuuteen ja näiden toteuttamiin
mielikuvituksellisiin rikoksiin.

Juonen ja laadun uudelleentulkinnat

Kaiken kaikkiaan sarjan katsojien kommentit
sosiaalisessa mediassa vahvistavat käsitystä in-
ternetin faniyhteisöjen tavasta tuottaa aktiivista
katsojuutta. Tällainen median kuluttaja ei ole
passiivinen viestin vastaanottaja vaan aktiivinen
toimija, joka muodostaa itselleen ja elinpiirilleen
merkityksellisiä tulkintoja vuorovaikutuksessa
niin sarjan sisällön, sen tekijöiden kuin myös
toisten katsojien kanssa henkilökohtaisten
mobiililaitteiden ja tietokoneen välityksellä.
Analysoimamme VKontakte-sivusto, Twitter ja
Instagram luovat kukin erillisen ja toisistaan ero-
avan viestintäympäristön, mutta samaan aikaan
sarjaan liittyviä kommentteja, kuvia ja muita

julkaisuja linkitetään julkaisualustalta toiseen.
Sarjan tekijät ovat luonnollisesti näkyvimmin
mukana keskusteluissa perustamansa VKon-
takte-profilin kautta, mutta esimerkiksi myös
Instagramin #stervotški viestiketjussa ohjaaja
Ilja Vereštšagin julkaisee sarjan kuvaustilanteista
ottamia kuvia ja vastaa katsojien kysymyksiin.
Viestintä näillä sosiaalisen median kanavilla
on paitsi interaktiivista myös multimodaalista:
kuvallista, videoon ja sekä englanniksi että
venäjäksi kirjoitettuun tekstiin perustuvaa vies-
tintää sekoitetaan keskenään.¹¹ Lisäksi viestintä
on esimerkiksi fanifiktioille tyypilliseen tapaan
intertekstuaalista.

Tärkeimpänä intertekstinä toimii tietenkin
sarjan sisältö, alkuperäinen teksti, jota fanitut-
kimuksessa kutsutaan *kanoniksi*. Myös sarjaan
viitataan multimodaalisin keinoin: katsojat esi-
merkiksi toistavat julkaisuissaan erilaisia katkel-
mia sarjasta, muuttelevat niitä tai kommentoivat
humoristisesti. Näin tehdään niin kirjoittamalla
sarjan repliikkejä tekstikommentteina, liittämällä
sarjasta napattuja kuvia erilaisiin fanitaidekol-
laaseihin kuin myös jakamalla videonpätkiä sarjaa
pyörittävästä tietokone- tai televisioruudusta.
Tällaisten julkaisujen kautta sarjasta nousee
muutamia yksittäisiä kohtauksia, henkilöhah-
moja ja motiiveja, jotka näyttävät erityisesti
inspiroivan katsojien luovuutta ja joille sarjan
kulttimaineikin pitkälle perustuu, kuten yllämai-
nittu Martan muodonmuutosta esittävä kohtaus.
Stervotški-sarjan tekijöiden ja fanien välisestä
vuorovaikutuksesta muodostuu näin ”tulkinnal-
linen yhteisö” (*interpretative community*), digi-
taalisessa mediaympäristössä jaettu kulttuurisen
tekstivarannon ylläpitämisen, ymmärtämisen ja
tulkinnan strategia (Fish 1984, 14). Tästä näkö-
kulmasta katsottuna sarjan katselusta tulee myös
arjen sosiaalinen käytäntö, jonka kautta fanit
suodattavat erilaisia kulttuurisia merkityksiä
ja tuottavat uusia merkityksiä interaktiivisessa,
leikillisessä ja luovassa prosessissa (de Certeau
1984, Jenkins 2006).

VKontaktessa sarjan katselijat eivät tyydy
ainoastaan kommentoimaan sarjaa tai kierrättä-
mään sarjasta tuttuja elementtejä, vaan intoutuvat

kehittämään uusia juonenkäänteitä, mihin tekijät heitä myös kannustavat. Fanit esittävät, jos mahdollista, vielä rajumpia tapahtumia kuin sarjassa on nähty ja tuntuvat myös innostavan toisiaan ylittämään itsensä mielikuvituksellisuudessa. Uusiksi *stervotškien* tekemiksi juonitteluiksi ehdotetaan muun muassa lisää rahanpesua, kansainvälistä huumekauppaa, vallankumousjohtajaksi ryhtymistä Libyassa, bordellin perustamista ja kenties hurjimpana äidin murhaa Martan toimesta, jotta hän voisi myydä äidin asunnon ja ostaa siitä saaduilla rahoilla iPhone 5 -puhelimien. Tämä osoittautuu suosituksi ideaksi ja inspiroi useampaakin foorumin keskustelijaa kehrittelemään eri variaatioita teemaan liittyen: myykö Marta äidin elimet vai asunnon murhattuaan tämän ja kuinka hän saamansa pääoman sijoittaa. Eräässä kommentissa sanotaan, että iPhone 5 -puhelimien lisäksi Marta voi hankkia itselleen äidin omaisuuden myytyään myös iPad 3 -tabletin, mikä osoittaa konkreettisesti sosiaalisen median salliman ideoiden ja materiaalin kumuloitumiseen. Myös katselijoiden fantasioissa rikollinen elämäntyylillä johtaa suoraa päätä bränditietoiseen glamour-kuluttamiseen. Lisäksi provinsiaalista ympäristöä muokataan väkivaltafantasian kautta brändien merkittäväksi globaaliksi tilaksi. Näin lukijat ikään kuin korjaavat ja päivittävät sitä todellisuutta, johon sarjan tekijöillä ei ole ollut varaa vaikuttaa, mutta johon sarjassa kaiken aikaa viitataan kulttuuristen vihjeiden kautta.

Yleisesti ottaen näyttäisi siltä, että sarjassa esitetään runsaasti seksiä ja väkivaltaa ainakin osittain yleisön pyynnöstä. Neljättä tuotantokautta koskevassa keskusteluketjussa suureen rooliin nousevat homoseksuaalisia suhteita sisältävät juoniehdotukset. Erityisesti naispuolisten päähenkilöiden välillä haluttaisiin nähdä seksiä ja romantiikkaa. Samalla on mielenkiintoista huomata, että miesten välinen erotiikka näyttää olevan tabu myös tällä muuten varsin estottomalla keskustelufoorumilla. Vain yksi ”fanifiktio” sisältää miesten välistä rakkautta, ja siinäkin todetaan mieshenkilöhahmojen olevan pohjimmiltaan heteroita. On mielenkiintoista,

että tämä homoseksuaalisella suhteella alkanut fantasia päättyy mitä heteronormatiivisimpaan ja lähes vanhakantaista sukupuolten välistä työnjakoa esittävään kohtaukseen, joka sitten nimetään ”onnelliseksi lopuksi”:

▼ Leo rakastuu Stjopaan ja heidän välillään alkaa romanssi, jälkeensä paljastuu, että Stjopa on kuitenkin hetero (*natural*) ja että hän öisin peiton alla ikävöi Lizaa. Leo lähtee pois eikä palaa enää koskaan ja Stepan ajattelee vakavissaan Martaa ja matkustaa Krimille (...), jossa näkee naisia istumassa rannalla ja pesemässä vaatteita, joiden joukossa Marta istuu. Nähdessään Stepanin Marta lopettaa sukkien pesemisen ja heittäytyy tämän kaulaan. Ja vasta tuolloin koittaa onnellinen loppu.

Twitterissä ja erityisesti Instagramissa *Stervotškin* faniyhteisö määrittänyt luovan osallistumisen lisäksi myös arjen tilanteiden ja intiimin tilan kuvausten kautta. Sarjan faniyhteisön visuaalinen representaatiota tulee erityisen hyvin esille Instagram-kuvapalvelussa. Sitä voikin analysoida katselutilanteena, joka on linkittynyt moniin arkielämän affektiivisiin suhteisiin niin toisiin ihmisiin, omaan tilaan ja myös sen esineisiin nähden. Näiden kuvien keskiössä on kuitenkin *Stervotški*-sarja, joka näkyy kuvissa televisioruuduilla tai useimmiten tietokoneen ruudulla. Yleensä sarjan logo ilmaisee tilannetta, jossa katsotaan nimenomaan tätä sarjaa. Kuvaruudun ympärille ovat levittäytyneet sarjan katsojat ja heidän intiimi tilansa – tietokone- tai televisioruutu on asetettu keittiöön, makuuhuoneeseen tai jopa katsojan sänkyyn. Näin *Stervotški*-sarja yhdistettynä kodin intiimiin tilaan ikään kuin luo taustan, jota vasten kahdenlaisia kuvia heijastetaan: katsojien omakuvia, jotka esittävät jonkinlaista affektiivista suhdetta sarjaan (kuten peukutus) sekä arjen kulutukseen liittyviä esineitä ja hyödykkeitä: ruoka-annoksia, juomia ja tuotemerkkejä. Usein näillä viitataan myös sarjan sisältöön. Lopulta kaikista katselijoiden julkaisuista yhteensä muodostuu kollaasimainen kuva, jossa affektiivinen arjessa tapahtuva median kulutus yhdistyy Neuvostoliiton jälkeistä Venäjää

leimaavaa kulutuskulttuuria ja kulutusfantasiaa edustavaan brändi- ja trenditietoisuuteen.

VKontakte-sivun fanifiktio ja mikro/kuva-blogialustoilla jaetut arjen televisionkatselutilanteesta esitetyt kuvat yhdistyvät usein sarjan laatua koskeviin kommentteihin, joita on runsaasti. Kommentit ovat humoristisia ja ironisia ja usein niiden kärjen muodostaa voimakkaan negatiivisen määritelmän yhdistäminen superlatiivimuotoiseen adjektiiviin tai muuten äärimmäisen korkeaa laatua kuvaavaan määritelmään. Sarjaa luonnehditaan muun muassa määritelmän ”villi sarja” (*diki serial*), ”nerokasta kukkua” (*genialnoje dermo*) ja ”ihmiskunnan historian makein sarja” (*samyi krutoi serial tselovetšestva*). Eräs sarjan fani on kirjoittanut samaan sävyyn pidemmän, kaunopuheisemman ja syväluotavamman kuvauksen *Stervotški*-sarjan veto-voimasta puhelimensa muistiinpanotoimintoa hyväksikäyttäen ja jakanut siitä ottamansa valokuvan Twitterissä:

|| Sarja on täynnä tunteiden eri sävyjä, räiskyvää intohimoa, arvoituksellisuutta ja yllätyksiä. Jokainen uusi jakso on kuin uusi tuulahdus raikasta ilmaa. Niin kuin ihminen ei voi elää ilman vettä, ruokaa ja ilmaa, on yhtä mahdotonta elää ilman tätä kulttisarja *Stervotškia*!! Sarjassa ei yksinkertaisesti ole mitään puutteita. Käsikirjoittaja on miettinyt jokaisen yksityiskohdan perinpohjaisesti ja näyttelijöiden työ on jäsinyttävää.

Kommentti jatkuu käsitellen sarjan nostattamia tunteita, sen sisältämiä viisauksia ja sitä, kuinka sarjan on mahdollista muuttaa katsojansa elämää parempaan suuntaan. Lopuksi kirjoittaja toteaa, että hänellä itsellään on sarjan katsomisen myötä kehittynyt ”kauneudentaju, tyylitaju sekä eliittielämää vastaava maku!” Vaikka kommenttia on lähestulkoon mahdotonta lukea ilman ironiaa, välittyy siitä samalla innostus sarjaa ja sen tekijöitä kohtaan. Voikin tulkita, että sarjan faniyhteisö kommunikoi sarjaa ja etenkin sen amatöörilaatua koskevat tuntemuksensa ja mielipiteensä käyttäen hyväksi ironian suomaa kaksoisrekisteriä. Yhtäältä ilmeisintä on osoittaa

sarjan kotikutoisuus verraten sitä ainakin implisiittisesti ammattituotantoina tehtyihin elokuvaan ja televisiosarjoihin, niin sanotusti ”oikeaan glamouriin”. Toisaalta katsojat eläytyvät tekijöiden innostukseen tuottaa ja levittää itse kuvattuja videoita, ihailevat avoimesti tekijöiden rohkeutta asettaa tekeleensä Internet-yleisön silmien eteen ja ennen kaikkea korostavat sarjan camp-arvoa.

Tulkitsemme, että kommentit, joissa laatumääreet on ikään kuin käännetty pääläelleen, viittaavat ennen kaikkea sarjan DIY-estetiikan kokonaisuuteen, johon kuuluvat yhtälailla niin räjäjäiset kuvausympäristöt, amatöörinäytteleminen sekä kameran ja tehosteiden käyttö, jotka kaikki ovat ainakin ensikatsomalta suorastaan hätkähdyttäviä. *Stervotškin* vetovoima perustuu juuri tähän kokonaisuuteen ja siksi se asettaakin televisiokulttuurin perinteiset laatumääritelmät uuteen valoon. Esimerkiksi eräässä kommentissa viitataan suoraan siihen, että sarja luo uusia kriteerejä televisiosarjalta vaadittavalle laadulle huomioidessaan ”Tämä on ainoa sarja, jonka aikana kukaan ei vilkuile puhelintaan! Se jos jokin on laatua!” Näin *Stervotški*-sarjan ympärille muodostunut fani- ja televisiosarjojen katsojayhteisö määrittää laatua myös ikään kuin ryhmän sisältä käsin. Sosiaalisen median kautta muodostuneeseen yhteisöön kuulumisen edellyttää, että katsojalla on älypuhelin käytössään arjen jokaisessa hetkessä ja katsojat tiedostavat, että samalla laitteella olisi kommenttien kirjoittamisen ja niiden jakamisen sijaan mahdollista myös kuvata, leikata ja levittää omaa sarjaa. Uusi teknologia tekee nuorista käyttäjistä nopeasti asiantuntijoita uuden mediatuotannon alueella.

Lisäksi digitaaliseen teknologiaan ja sosiaaliseen mediaan perustuva televisuaalinen kulttuuri suo katselijoille aktiivisen osallistumisen lisäksi asiantuntijan roolin, jonka näkemys tallentuu keskusteluketjuun ja jää sitä mukaa yhteisön omaksuttavaksi ja edelleen kehiteltäväksi. Jotkut *Stervotškin* laatua ja lajityyppiä pohtivat kommentit yltävät mitä perehtyneimmän taidokriitikon tasolle. Eräskin katsoja määrittelee sarjaa VKontakte-sivustolla näin:

¶¶ *Stervotški* ja sen konsepti on todella omalaatuinen tuote viime aikoina julkaistujen sarjojen joukossa. *Trashin* osuus vain antaa sille *charmia*. Tämä ei kuulu pöytälaatikosta löytyneiden typerien sarjojen joukkoon, vaan edustaa taitavasti tehtyä *undergroundia* (kursiivi lisätty).

Kommenttoija jatkaa, että ”[tekijöillä] on tarpeeksi rohkeutta tehdä sitä [sarjaa] ja (...) on samantekevää, kuka siitä pitää” ja näihin määritelmiin perustaan päättää pohdintansa mainitsemalla, että Vereštšagin toteuttaa sarjaa ”oikein laadukkaasti.” Tulkinnan kannalta tärkeää on, että kyseinen kommenttoija käyttää sarjan kulttuurisena kontekstina paitsi televisiosarjoja yleensä, myös Internetin amatöörivideoiden kirjoa. Hän hyödyntää kielellisenä resurssina tyypillistä sosiaalisesta ja populaarimediasta tuttua kieltä, joka yhdistelee englanninkielisiä ilmaisuja venäjään. Toisin sanoen, sen sijaan, että katsojat tyytyisivät vain kritisoimaan televisiossa ammattimaisesti tuotettuihin sarjoihin verrattuna huonompaa laatua (mitä he myös tekevät), televisioilmaisun laatustandardeja heijastellaan suhteessa siihen, kuinka nuoret katsojat itse eläytyvät sarjan tekijöiden näkökulmaan, kuinka he kuvittelevat itsensä amatööriohjaajan, -näyttelijöiden ja -käsikirjoittajien rooliin.

Paikalliset unelmat globaalissa tietovarannossa

Paikallisesti tuotettu *Stervotški*-sarja toimii internetin globaalissa kommunikaatioympäristössä, johon sen tekijät ovat kiinnittyneet uuden mobiiliteknologian ja telekommunikaatiopalveluiden välityksellä. Ne ovat nuorten väylä globaaliin informaatioyhteiskuntaan ja tekevät heistä aktiivisia toimijoita tässä ympäristössä. Näin myös nuorten tekemästä amatöörisarjasta ja sen faniyhteisön tuottamista julkaisuista muodostuu osa globaalia tietovarantoa. Toisaalta kaupallisen ja valtiollisen television kehitys sekä Neuvostoliiton jälkeistä yhteiskuntaa läpäisevät kulutusfantasiat luovat sarjalle tärkeän kulttuurisen ja ideologisen kontekstin, jossa sen sisältö avautuu

ikään kuin nuoren mediankuluttajan yhteiskuntaan suuntaaman peilin kautta heijastettuna.

Esitämme, että nuorille, 1990-luvulla syntyneille venäläisille mediankäyttäjille kulutusyhteiskunnan fantasioita edustava glamour sekä formaattituotantojen ja kansainvälisten kanavien (kuten MTV) määrittämä globaali televisio luo yhteisen symbolisen resurssin ja siksi juuri siitä ammentava amatöörituotanto on saanut paljon vastakaikua internetyleisön keskuudessa. *Stervotški*-sarjan sisältöä tutkiessamme huomasimme sen esittävän postfeministisen diskurssin *stervan* yhtä aikaa sekä pinnallisena ja moraalittomana että katsojaa viihdyttävänä hahmona. Glamour ei kuitenkaan tuo hahmojen elämään heidän toivomaansa täytymystä, mutta toisaalta myöskään tavallinen arki ei riitä tuomaan jännitystä kokeneiden huijareiden elämään. Sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvät teemat askarruttavat nuoria, mutta samalla populaarikulttuuri tarjoaa aiheen käsittelyyn yksinkertaistettuja ja kaavamaisia malleja, joita nuorten tulkinnoissa uusinnetaan, mutta myös muokataan ja kyseenalaistetaan. Tarkastellessamme *Stervotški*-sarjan internetyleisöä analyysimme keskittyi erityisesti siihen, kuinka katsojat määrittelevät itsensä sarjan katsojiksi ja kuinka he uudelleenmäärittävät televisuaalisen ilmaisun laatukategorioita. Näitä määritelmiä tuotetaan jatkuvasti tulkitsemalla sekä sarjan juonta ja sisältöä että sarjan katselutilanteita.

Digitaalisen median monialustaisessa julkaisu-ympäristössä sarjan sisältö ja sen vastaanotto tulevat toisistaan erottamattomiksi, sillä ne esiintyvät samalla representaation tasolla. Sarjan ja sen fanisivustojen tarkastelu auttaa näin ymmärtämään sitä, miten populaarikulttuurin tuotanto ja vastaanotto tapahtuvat yksilötasolla, arkipäivässä ja sosiaalisesti merkityksellisellä sekä kulttuurisesti produktiivisella tavalla. Sisällön jakaminen suppealle yleisölle omien sosiaalisten verkostojen kautta vaatii huomattavan määrän työtä, mutta joissakin tapauksissa tämä niin kutsuttu *microcasting* voi johtaa suurten tuotantoyhtiöiden rahoitukseen tai, kuten *Stervotškin* kohdalla, kulttisuosioon.

Viitteet

- 1 Kiitämme *Idäntutkimus*-lehden kahta anonymiä referee-lukijaa useista hyödyllisistä kommentteista ja parannusehdotuksista. Kiitämme Koneen Säätiötä rahallisesta tuesta.
- 2 Se koostuu muun muassa tietyn aiheen käsittelyyn perustetuista yhdeksästä keskusteluketjusta, joissa on yhteensä 896 kommenttia, 22 valokuva-albumista, joissa yhteensä 2 617 kuvaa ja joihin on tehty yhteensä 6 488 kommenttia. Keskitymme tässä erityisesti viimeisen tuotantokauden ideointia koskevaan keskusteluketjuun ja valokuva-albumiin nimeltä ”Fanart.”
- 3 Lisäksi vuodesta 2008 saakka ilmestynyt venäläisen internetkulttuurin tutkimukseen perehtynyt julkaisu *Studies in Russian, Central European and Eurasian New Media, Digital Icons*.
- 4 Vuosituhannen alussa venäläisten internetin käyttäjien määrä kasvoi eksponentiaalisesti. Kasvun volyymi on kuitenkin laskenut viimeisen yli kymmenen vuoden (tiedot vuosilta 2004-2013) aikana lähes 40 %:sta yhdeksään prosenttiin vuodessa. Tästä huolimatta internetin käyttäjämäärä lisääntyi vielä 2012–2013 noin viidellä miljoonalla hengellä, joka vastaa koko Pietarin kaupungin asukasmäärää (Razvitije interneta 2014).
- 5 Digitaalinen kuilu on ollut erityisen syvä eri ikäpolvien välillä jättäen suuren osan eläkeläisistä uusien verkko- ja telekommunikaatiopalveluiden ulkopuolelle joko taloudellisista, maantieteellisistä tai teknologisista syistä johtuen (Strukov 2009, 211-212).
- 6 Keväällä 2015 77 % Moskovon ja 80 % Pietarin asukkaista pääsi säännöllisesti Internetiin, kun taas kylien asukkaista vain 54 % käytti säännöllisesti Internetiä (Redaktsija FOM 2015. Internet v Rossii: dinamika proniknovenija. Vesna 2015. Fond obščestvennoje mnenije, 12.8.2015. <http://fom.ru/SMI-i-internet/12275> (katsottu 6.11.2015).
- 7 Ilja Vereštšagin kertoo sarjan Vkontakte-ryhmän sivulla, että kolmannella tuotantokaudella kuvaukseen käytettiin JVC HD-kameraa ja Corel Video Studio Pro X6-editointiohjelmaa kun taas neljännellä tuotantokaudella käytössä oli Canon 60D -kamera ja Final Cut-editointiohjelma. (Sternovski-sarjan Vkontakte-ryhmä, FAQ)
- 8 Sarjassa soi lähinnä venäläinen pop, rap ja rock.
- 9 *Sternovski* jakso 17.
- 10 *Sternovski*, jakso 15.
- 11 Faniyhteisön monikielinen viestintä ja hymiöiden käyttö antaisivat aihetta jatkotutkimukselle.

Lähteet

- Aho, Tommi & Isotalus, Pekka (2015), Symbolisen konvergenssin teoria Twitter-tutkimuksen välineenä. – *Media & Viestintä* 38:3, 112–127.
- Ang, Ien (1985), *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Methuen.
- Arutunyan, Anna (2009), *The Media in Russia*. Maidenhead, England; New York: Open University Press.
- Borenstein, Eliot (2007), *Overkill: Sex and Violence in Contemporary Russian Popular Culture*. Ithaca: Cornell University Press.
- Castells, Manuel (2011), *The Rise of the Network Society*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Castells, Manuel (2001), *Internet Galaxy. Reflections on the Internet, Business, and Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Fish, Stanley (1984), *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Fiske, John (1987), *Television Culture*. London: Methuen.
- Gill, Rosalind (2007), Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility. – *European Journal of Cultural Studies* 10:2, 147–166.
- Gorham, Michael & Lunde, Ingunn & Paulsen, Martin (2014), Introduction. – *Digital Russia: The Language, Culture and Politics of New Media Communication*. Ed. Michael S. Gorham, Ingunn Lunde & Martin Paulsen. London: Routledge, 1–7.
- Goscilo, Helena & Strukov, Vlad (2011), Introduction. – *Celebrity and Glamour in Contemporary Russia: Shocking Chic*. Ed. Helena Goscilo &

- Vlad Strukov. London: Routledge, 1–26.
- Hermes, Joke (2005), *Re-reading Popular Culture*. Malden (MA): Blackwell.
- Heyes, C. J. (2007), Cosmetic Surgery and the Televisual Makeover: A Foucauldian Feminist Reading. – *Feminist Media Studies* 7:1, 18–32.
- Hutchings, Stephen & Miazhevich, Galina (2012), Television, Nation Building and the Everyday in Contemporary Russia. – *Russian Journal of Communication* 3:3/4, 173–184.
- Hutchings, Stephen & Rulyova, Natalia (2009), *Television and Culture in Putin's Russia. Remote Control*. London: Routledge.
- Internet World Stats. Usage and Population Statistics. <http://www.internetworldstats.com/>. (Katsottu 18.12.2015.)
- Jenkins, Henry (2006), *Fans, Bloggers and Gamers. Exploring Participatory Culture*. New York: New York University Press.
- Leppänen, Sirpa (2007), Cybergirls in Trouble? Fan Fiction as a Interrogative Space for Discussing Gender and Sexuality. – *Identity Trouble: Critical Discourse and Contested Identities*. Ed. Carmen Rosa Caldas-Coulthard & Rick Iedema. Basingstoke: Palgrave & Macmillan, 156–179.
- MacLeod, H. (2009), Examining Political Group Membership on LiveJournal. – *Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media (Digital Icons)* 1, 13–26.
- McLuhan, Marshall (1964/2001), *Understanding Media. The Extensions of Man*. London: Routledge.
- McRobbie, Angela (2004), Notes on "What Not to Wear" and Post-Feminist Symbolic Violence. – *Feminism After Bourdieu*. Ed. Lisa Adkins & Beverly Skeggs. Oxford and Malden: Blackwell Publishing, 99–109.
- Mikhailova, Tatiana (2011), Glamour à la Oksana Robski. – *Celebrity and Glamour in Contemporary Russia: Shocking Chic*. Ed. Helena Goscilo & Vlad Strukov. London: Routledge, 90–104.
- Prensky, Marc (2011), Digital Wisdom and Homo Sapiens Digital. – *Deconstructing Digital Natives: Young People, Technology, and the New Literacies*. Ed. Michael Thomas. New York: Routledge, 15–29.
- Prior, Markus (2007), *Post-Broadcast Democracy. How Media Choice Increases Inequality in Political Involvement and Polarizes Election*. Princeton: Princeton University Press.
- Matikainen, Janne & Villi, Mikko (2015), Aktiivinen yleisö? Tutkimus yleisön asenteista sisällön tuottamista ja jakelua sekä verkossa osallistumista kohtaan. – *Media & Viestintä* 38:3. <http://www.mediaaviestinta.fi/arkisto/index.php/mv/article/view/348> (katsottu 16.12.2015)
- Rajagopalau, Sudha (2013), Is There Room for the Fan? The Discursive Television Audience in Russia. – *Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media (Digital Icons)* 10, 1–16. <http://www.digitalicons.org/wp-content/uploads/issue10/files/2014/01/DI-10-1-Rajagopalan.pdf>. (Luettu 18.12.2015)
- Razvitije Interneta (2014), Razvitije interneta v regionah Rossii. Issledovaniye Jandeksa. http://download.yandex.ru/company/ya_internet_regions_2014.pdf. (Katsottu 18.12.2015).
- Ratilainen, Saara (2014), Eliittinaiset ja arkipäivän glamour populaarikulttuurissa. – *Naisia Venäjän kulttuurihistoriassa*. Toim. A. Rosenholm, S. Salmenniemi & M. Sorvari. Helsinki: Gaudeamus, 316–338.
- Redaktsija FOM 2015. Internet v Rossii: dinamika proniknovenija. Vesna 2015. Fond obščestvennoje mnenije, 12.8.2015. <http://fom.ru/SMI-i-internet/12275> (katsottu 6.11.2015).
- Salmenniemi, Suvi & Ratilainen, Saara (2014), Kapitalismin "uusi nainen". – *Idäntutkimus* 21:3, 3–14.
- Samutina, Natalia (2013), The Care of the Self in the 21st Century: Sex, Love, and Family in Russian *Harry Potter* Fan Fiction. – *Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media (Digital Icons)* 10, 17–46.
- Strukov, Vlad (2014), "Aktivnoje televidenije": Novyje formy veštšaniya i kommunikatsii so zriteljam. Intervju s Stanislavom Holkinym, redaktorom telekanala ETV (Jekaterinburg-TV). – *Ot tsentralnogo k tsifrovomu: Televidenije v Rossii*. Red. V. Strukov & V. Zvereva. Voronež: Voronežski gosudarstvennyi pedagogitseski universitet, 311–321.
- Strukov, Vlad (2013), From Local Appropriation to Global Documentation, or Contesting the Media System. – *Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media* 9, 87–97.
- Strukov, Vlad (2009), Russia's Internet Media Policies: Open Space and Ideological Closure. – *The Post-Soviet Russian Media. Conflicting Signals*. Ed. Birgit Beumers, Stephen Hutchins & Natalia Rulyova. London: Routledge, 208–222.
- Strukov, Vlad & Zvereva, Vera (2014), Ot binarnoi k politsejtritskoi modeli rossijskogo televidenija. – *Ot tsentralnogo k tsifrovomu: Televidenije v Rossii*. Red. V. Strukov & V. Zvereva. Voronež: Voronežski gosudarstvennyi pedagogitseski universitet, X–LVIII.
- Wilson, Jason (2011), Playing with Politics. Political Fans and Twitter Faking in Post-Broadcast Democracy. – *Convergence* 17:4, 445–461.